

Franz Karl Praßl

Pontificio Istituto di Musica Sacra, Rzym

Kodeks Hartkera (CH-SGs 390/391) – genialna szkoła retoryki w służbie teologii liturgicznej*

Aby osadzić nasze zagadnienie w szerszym horyzoncie, musimy zajrzeć głębiej do historii liturgii i muzyki liturgicznej. Zadajmy najpierw ogólne pytanie: jak funkcjonował śpiew w liturgii¹? Oczywiście znamy opisy śpiewania hymnów w czasach Ambrożego z Mediolanu², znane nam są świadectwa dotyczące śpiewu psalmów od czasów listów apostoła Pawła do Efezjan i Kolosan³. Źródła te są jednak bardzo ogólnikowe i nie wnoszą nic do zagadnienia. Już bardziej przydatne są niektóre wskazówki pątniczki Egerii, która jakieś dwadzieścia lat przed rokiem 400 relacjonuje liturgiczno-muzyczne praktyki w Ziemi Świętej⁴. Wkracza tutaj na scenę osoba kantora, centralna postać wykonująca śpiewy liturgiczne. Funkcja kantora⁵ miała wtedy i ma do dzisiaj szczególne znaczenie w liturgii synagogalnej⁶. Możemy ją analizować w kulcie chrześcijańskim i w liturgii bizantyjskiej

* Tekst został wygłoszony 20 listopada 2018 roku w opactwie benedyktynów w Tyńcu podczas Międzynarodowej Konferencji naukowej *Słowo – Melodia – Neuma* jako podstawa śpiewu gregoriańskiego zorganizowanej z okazji 50-lecia wydania *Semiologii gregoriańskiej* (Rzym 1968) oraz 10-lecia powstania Międzyczelnianego Instytutu Muzyki Kościelnej w Krakowie. Tłumaczenie: ks. B. Łukasz Wojtyczka.

¹ Odnośnie do tej kwestii por. L. Dobszay, *Tätigkeitsbereich und Ausbildung – historische Modelle des Kirchenmusikerberufes*, „Singende Kirche” 54 (2007), s. 14–18.

² Odnośnie do tej kwestii: A. Franz, *Die Tagzeitenliturgie der Mailänder Kirche im 4. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Geschichte des Kathedraloffiziums im Westen*, ALw 34 (1992), s. 23–83.

³ Przedstawione w nadal aktualny sposób w: W. Kurzschenkel, *Die theologische Bestimmung der Musik*, Trier 1971.

⁴ Egeria, *Itinerarium / Reisebericht. Übersetzt und eingeleitet von Georg Röwekamp*, Freiburg / Br. 1995 (dalej: FC 20).

⁵ Odnośnie do tej kwestii: *Medieval Cantors and Their Craft. Music, Liturgy and the Shaping of History*, ed. K. A.-M. Bugyis, A. B. Kraebel, Margot Fassler, York 2017, s. 800–1500.

⁶ *Cantor and Cantorial music. The New Encyclopedia of Judaism*, ed. G. Wigoder, F. Skolnik, S. Himelstein, New York 2002.

(przede wszystkim tradycji greckiej) oraz w liturgiach starowschodnich⁷ lepiej niż w liturgii Zachodu, w której jego zadania w dużej mierze zostały zaabsorbowane przez śpiew chóralny.

Kantor miał wykonywać większość śpiewów liturgicznych, ewentualne uczestnictwo wiernych polegało na śpiewaniu z pamięci krótkich refrenów. Ówczesne śpiewy liturgiczne nie miały wiele wspólnego z muzyką, którą dziś określilibyśmy jako „komponowaną”, wykonanie przez kantora polegało na kantytacji⁸. Wypożyczone w duży arsenał różnych formuł muzycznych, mógł on wykonać wszelakie potrzebne teksty za pomocą środków muzycznych. Łatwiej sobie to wyobrazić, jeśli pomyślimy na przykład o tonach oracji, lekcji czy o prefacji. Chociaż dziś kantyacja prefacji została utrwalona w mszale w formie notacji muzycznej, należy wiedzieć, że utrwalenie to poprzedzały dyskusje między fachowcami o tym, jak konkretnie zastosować poszczególne formuły kadencyjne. Inaczej rzecz ma się z czytaniem. Jeśli w ogóle są one kantylowane, to sposób, w jaki muzyczne formuły kadencyjne zostaną zastosowane w przypadku **konkretnego** tekstu, zależy od umiejętności, wiedzy i upodobań lektora, diakona czy też kapłana. Znajdą się tam oczywiście elementy improwizacji, jednak nazwanie ich improwizacją w dzisiejszym tego słowa znaczeniu byłoby błędne, a wręcz niebezpieczne, choć wielu specjalistów uczyniło to w przypadku jeszcze nieutrwalonego pisemnie repertuaru liturgiczno-muzycznego, który poprzedzał chorał gregoriański lub też stał na jego początku w drugiej połowie VIII wieku.

Kantor (o śpiewie grupowym w dzisiejszym rozumieniu – scholi albo chórze – możemy mówić dopiero od VIII wieku) jako solista musiał więc decydować o **konkretnym** zastosowaniu dostępnych mu środków muzycznych w pracy z wszelkiego rodzaju tekstami. Miał on pewną ograniczoną wolność, którą dysponuje także dzisiejszy lektor, jeśli chodzi o zrozumienie, a następnie odpowiednie zinterpretowanie danego tekstu. Tutaj wkracza do gry właśnie zasada retoryki, która uczy nas technik prawidłowego rozumienia tekstów słuchanych oraz pojmowania ich treści. Retoryka pokazuje, jak mówca może swoją publiczność zafascynować albo uspić. Jej przedmiotem jest jednak język **mówiony**, a nie pisany. Podczas gdy w dzisiejszych czasach przyzwyczailiśmy się do odbierania informacji przede wszystkim za pomocą oczu, poprzez czytanie, ludzie czasów antycznych i średniowiecza, przeważnie analfabeci, byli zdani na odbieranie informacji przede wszystkim za pomocą uszu, przez słuchanie i słyszenie. Nawet dla osób wykształ-

⁷ Odnośnie do tej kwestii: I. Totzke, *Dir singen wir. Beiträge zur Musik der Ostkirche*, St. Ottilien 1992.

⁸ Por. B. Schmid, *Deutscher Liturgiegesang*, w: *Musik im Gottesdienst*, ed. H. Musch, t. 1, Regensburg 19945, s. 357–520, 403.

conych, takich jak średniowieczni członkowie kleru, mnisi i zakonnice, słuchanie było ważną techniką uczenia się – w dużo większym stopniu, niż odpowiada to naszemu dzisiejszemu doświadczeniu. Decydującą rzeczą było więc, **jak** dany tekst został wykonany.

W systemie oświaty szkoły katedralnej albo klasztoru w średniowieczu studium retoryki pełniło bardzo ważną rolę⁹. Było ono stałą częścią składową *septem artes liberales* – siedmiu sztuk wyzwolonych – i należało, razem z gramatyką i logiką, do *trivium*, przedmiotów zorientowanych językowo i logiczno-argumentatywnie, których opanowanie było podstawowym warunkiem zajmowania się nauką¹⁰. Dopiero po tej części propedeutycznej – dzisiaj powiedzielibyśmy po opanowaniu programu podstawowego – można było myśleć o studiowaniu teologii. Ważnym podręcznikiem do *artes liberales* były *Etymologiae* Izydora z Sewilii¹¹ (z około 630 roku), które dają dobry wgląd w ówczesne zagadnienia dotyczące gramatyki i retoryki. Z zapałem zgłębiano także traktaty Boecjusza (około 480–około 526 roku), na przykład wywody na temat głosu mówionego i jego aspektów w *De institutione arithmetica*¹². Wszystko to studiowano oczywiście nie dla własnego dobra, lecz w dużej części w służbie liturgii i teologii.

Zarówno język mówiony, jak i język pisany naprawdę zrozumiały stają się dopiero dzięki dwóm elementom: akcentowi (eksponowaniu) i strukturze (artykulacji)¹³. Na przykład po włosku *méta* (z akcentem na pierwszą sylabę) oznacza „cel”, a *metà* (z akcentem na drugą sylabę) – środek, *pápa* to papież, zaś *papà* to ojciec. Jeżeli mówiąc, odpowiednio nie artykułuję wyrazów, to znaczy nie oddzielam od siebie sylab, to jak w przypadku *lo spirito divino* oraz *lo spirito di vino* nie robię żadnej różnicy między „duchem winnym” a „Duchem Świętym”. Te dwa elementy – akcent i struktura – ukażą nam się w kodeksie Hartkera jako bardzo istotne wskazówki dla wykonania tekstu **zgodnego z treścią**.

Pierwszy środek to **odpowiedni akcent**, odpowiednie podkreślenie. Dzięki niemu możemy wyrazić zamierzoną treść. Jeśli powiem: „Arcybiskup Krakowa jest **dobrym** kaznodzieją”, oznacza to coś całkiem innego niż: „**Arcybiskup** Kra-

⁹ Por. S. Rankin, *Vor Sankt Gallen: Klänge einfangen – Notationen gestalten – Musik aufschreiben zwischen 800 und 900*, BzG 65/66 (2018), s. 47–68, 64n.

¹⁰ Natomiast *quadrivium* stanowiły przedmioty matematyczne, do których należała także *musica* – teoria muzyki, a nie praktyka muzyczna.

¹¹ *Die Enzyklopädie des Isidor von Sevilla: Übersetzt und mit Anmerkungen versehen von L. Möller*, Wiesbaden 2008.

¹² Boethius, *De institutione arithmetica libri duo, De institutione musica libri quinque*, ed. G. Friedlein, Leipzig 1867 (dostępne online).

¹³ Dogłębnie zostało to wyjaśnione w: L. Agustoni, J. Berchmans Göschl, *Einführung in die Interpretation des Gregorianischen Chorals*, t. 1, Regensburg 1987, s. 97–134.

kowa jest dobrym kaznodzieją”, lub: „Arcybiskup **Krakowa** jest dobrym kaznodzieją”. Te trzech zdania, w których zaakcentowane są różne części, przekazują całkiem inną treść. Można też powiedzieć, że dopiero akcentowanie, retoryczne opracowanie danego tekstu ujawnia jego metapoziom – to, co **faktycznie** ma zostać powiedziane. By wykonać tekst zgodnie z treścią, czyli **prawidłowo** oddać jego sens, kantor miał do dyspozycji przede wszystkim formuły kadencyjne takie jak *flexa*, *meditatio*, *punctum*, formuła pytaniowa, które znamy z tonów lekcyjnych i psalmodycznych¹⁴. Były to środki **akustycznego** podziału strukturalnego tekstu, niejako **akustycznej interpunkcji**, **słyszalne** znaki przestankowe, pełniące te same funkcje, które w tekście pisanym pełni kropka, przecinek czy znak zapytania. Podział strukturalny tekstu okaże się jedną z najważniejszych funkcji neum w kodeksie Hartkera.

Dziś nie ulega już wątpliwości, że wynalezienie i rozwój notacji muzycznej są ściśle związane z prezentacją struktur **językowych**; notacja zwana dziś paleofrankońską, która powstała zapewne już około roku 800 lub nawet trochę wcześniej, mówi nam więcej o mówieniu niż o śpiewaniu¹⁵. A gdy owe załączki notacji zmieniały się, rozwijały i różnicowały między innymi na tak zwaną notację sanktgałęńską, której pierwszy przykład datuje się na rok około 820/830¹⁶, jedną z najważniejszych intencji wciąż pozostawało przedstawianie struktur retorycznych. Dotyczy to wszystkich najstarszych gradułów, takich jak *codex* Laon 239 czy *codex* Chartres 47 czy też najwcześniejszych rękopisów mszalnych z St. Gallen, jak graduł *codex* 342 czy pochodzące z tego samego okresu kantatorium *codex* 359 (powstałe około 920–925 roku). W szczególnej mierze odnosi się to oczywiście do rękopisu oficjum *codex* 390/391 zwanego kodeksem Hartkera ukończonego dopiero siedemdziesiąt lat później, około 1000 roku. Hartker nie był jedynym, ale najwyraźniej jednym z najlepszych kodeksów adiastratycznych. Znamy także zbiór rękopisów z Moguncji (znajdujący się dzisiaj w Wiedniu), parędziesiąt lat starszy niż Hartker, który zawiera repertuar oficjum podobny do tego zawartego w kodeksie Hartkera, zapisany zgodnie z tymi samymi zasadami¹⁷; znanych jest także parę innych porównywalnych dokumentów, które do tej pory jednak niemal wcale nie zostały zbadane.

¹⁴ Por. D. Hiley, *Western Plainchant. A Handbook*, Oxford 1993, s. 46–68, online: www.epub.uni-regensburg.de/25558/1/ubr12760_ocr.pdf (23.10.2019).

¹⁵ Por. Rankin, *Vor St. Gallen*, 47–68, 64n.

¹⁶ Engildeo: prosula *Psalle modulamina*.

¹⁷ Por. F. K. Praßl, *Muss Hartker Vergleiche fürchten? Zur Notation einer Sammelhandschrift des 10. Jh. aus St. Alban, Mainz, heute Wien ÖNB codex latinus 1888*, BzG 59/60 (2015), s. 203–219.

Trzeba krótko nadmienić, iż w mentalności epoki frankońskiej, jak i epok późniejszych, bardzo ważne było celebrowanie **prawidłowej** liturgii. Zagadnieniem tym zajmował się szeroko Arnold Angenendt¹⁸. Do prawidłowej liturgii należały także poprawne księgi liturgiczne, stąd wprowadzenie w państwie Franków liturgii rzymskiej w miejsce istniejącej już liturgii gallikańskiej. Stąd też zastąpienie lokalnego śpiewu kościelnego przez „oryginalne” melodie rzymskie. W wyniku ogromnych przekształceń wyłoniło się z nich to, co dzisiaj zwiemy „chorałem gregoriańskim”. Starania o *correctio*, konieczność **prawidłowego** zwracania się do Boga, były bardzo wielkie, po to, by prośby Jego wiernych nie pozostały niewysłuchane. Uważano, że dopiero **prawidłowa** formuła modlitwy może coś **zdziałać**, nieprawidłowa modlitwa jest zaś bezużyteczna. Nawiasem mówiąc, widoczne są tu wpływy germańskiego pogaństwa i duża porcja myślenia magicznego. Ale jak dzisiaj ustosunkować się do tych kwestii?

Należy także zapytać się, kim właściwie jest Hartker. Pobożna legenda opowiada o ascetycznym, teologicznie i muzycznie utalentowanym mnichu, który kazał się zamurować po zewnętrznej stronie muru kościelnego w celi, w której nie można było nawet stać, i jako eremita żył w niej przez trzydzieści lat aż do swojej równie pobożnej śmierci. Tam też miał napisać swój słynny antyfonarz. Fakt jego ekstremalnie ascetycznego życia pojawia się w świadectwach historycznych obok wzmianek o antyfonarzu Hartkera, ale czy pisaniu naprawdę towarzyszyła asceza – o tym wzmianki nie ma. W każdym razie Ike de Loos i Kees Pouderoijen na podstawie szczegółowych analiz paleograficznych dogłębnie zdekonstruowali legendę o Hartkerze, by nie rzec: zniszczyli ją w jej podstawach¹⁹. Po części można było już o tym przeczytać lub wysnuć przypuszczenia o niezgodności legendy z faktami historycznymi na podstawie wprowadzenia Jacquesa Frogera do wydania faksimile z Solesmes w serii *Paléographie musicale* II/1. Faktem jest co prawda, że niemalże pełny tekst i większość neum rękopisu z St. Gallen 390/391 spisał jeden główny pisarz, cały kodeks został jednak stworzony, jak to było w zwyczaju, w wyniku pracy grupowej (rubrykacja, majuskuły, inicjały, ornamentyka i tak dalej). Ike de Loos i Kees Pouderoijen wyodrębnili w nim jednoznacznie pięć rąk pisarskich. Jeśli Hartker był głównym pisarzem (ręka A) – a jest wiele powodów, aby to przyjąć – lwiał część pracy ukończył na pewno sam, ale nie bez pomocników.

Ręka A spisała cały dzisiejszy pierwszy tom (kodeks 390) z wyjątkiem oczywiście tego, co zostało wykonane w pracy grupowej – rubrykacji, ornamentyki

¹⁸ Por. A. Angenendt, *Geschichte der Religiosität im Mittelalter*, Darmstadt 1997.

¹⁹ K. Pouderoijen, I. de Loos, *Wer ist Hartker? Die Entstehung des Hartkerischen Antiphonars*, BzG 47(2007). Idziemy w ślad za tym opisem z s. 67–86.

i tak dalej. W dzisiejszym drugim tomie (kodeks 391) można rozpoznać rękę A do strony 269 (gdyby numerować strony obu tomów w jednym ciągu, wtedy drugi tom zaczyna się na stronie 195) lub też do strony 75 (jeśliby strony kodeksu 391 numerować osobno). W środkowej części responsorium niedzieli Zesłania Ducha Świętego *Disciplinam et sapientiam* zapis neumatyczny zmienia się z ręki A na rękę B. Ma to miejsce przy obracaniu strony *recto* 269 na stronę *verso* 270. Ręka B pisze dalej neумы od strony 270 do 368 (względnie 76 do 174). Ręka A kontynuuje na stronie 369 do 384 (względnie 175 do 190). Na stronach 386,4 do 389,7 (względnie 192,4 do 195,7) znajduje się także dłuższy fragment zapisany ręką C, *Oficjum Afra*. Te nieco mylące igraszki liczbowe są niestety konieczne, bo w literaturze (na przykład w podręczniku Agustoniego/Göschla²⁰) i w spisach literatury źródłowej w księgach liturgicznych (*Graduale Novum* II²¹, antyfonarze z Saulnier²², Turco²³ i z opactwa Praglia²⁴) drugi tom cytowany jest raz w jeden, a raz w drugi sposób. Należy jeszcze wspomnieć, że elektroniczne faksymile ze strony e-codices wirtualnej biblioteki rękopisów Szwajcarii²⁵ na serwerze uniwersytetu we Fryburgu numeruje strony drugiego tomu osobno, podobnie jak większość wymienionych tu ksiąg liturgicznych. Zajmowanie się tymi dość mylącymi szczegółami jest jednak ważne, bo jak się okaże, w kwestii retoryki muzyczno-teologicznej w około dziesięciu przypadkach, w których dana antyfona jest podwójnie zapisana czy też opatrzona zapisem nutowym, obie główne ręce – A i B – reagują co do szczegółów notacji muzycznej raz identycznie, a raz różnie. We wspólnym sposobie pojmowania języka mówionego widoczne są więc także i delikatne różnice. Ike de Loos i Kees Pouderoijen przedstawili w dwóch tabelach „*ductus* neum różnych rąk pisarskich” lub też statystykę „częstotliwości zmodyfikowanych neum” rąk A i B. Poniższy przykład unaocznia po trosze, bez wdawania się w szczegóły, to, co zostało dotychczas powiedziane.

²⁰ L. Agustoni, J. Berchmans Göschl, *Einführung in die Interpretation des Gregorianischen Choralis*, t. 1, t. 2, Regensburg 1992.

²¹ *Graduale Novum editio magis critica iuxta* SC 117. t. 1. *De Dominicis et Festis*; t. 2. *De Feriis et Sanctis*, Regensburg 2011–2018.

²² *Antiphonale Monasticum [= Liber Antiphonarius pro diurnis Horis]*, t. 1–3, Solesmes 2005–2007.















²³ *Antiphonae et Responsoria pro diurnis horis restituta et ornata neumis Sangallensibus praesertim Antiphonarii 390–391, quod dicitur, Hartkerii*. (Liturgia Horarum secundum Ordinem Cantus Officii anno MMXV a Sacra Congregatione de Cultu Divino et Disciplina Sacramentorum editum) t. 1, *Tempus Adventus et Nativitatis* t. 2, *Tempus Quadragesimae, Sacrum Triduum Paschale, Tempus Paschale*, Edizioni Melosantiqua, Verona 2016, 2017.

²⁴ Abbatia Sanctae Mariae de Pratalea, *Liber Antiphonarius pro diurnis horis Liturgiae horarum monasticae schema B*, t. 1, *De Tempore*, Teolo 2017.

²⁵ www.e-codices.unifr.ch/de/list/csg/Shelfmark (30.11.2018).

Tabelle 1











Der Duktus der Neumen der verschiedenen Neumenhände

	Mitarbeiter bei der Entstehung des Antiphonars			Schreiber der nachträglichen Zusätze	
	NHa: Erste Hauptneumenhand	NHb: Zweite Hauptneumenhand	NHc: Fertigsteller nach der Rubrizierung	NHd: Supplement usw.	NHe: u.a. paraliturgische Sachen
Resp. Vers des 8. Modus (Anfang)	 391-75/16	 391-76/3  391-221/12	fehlt	fehlt	 391-221/11
Resp. Vers des 7. Modus (Anfang)	 391-175/4 (Lage 12)	 391-174/3 (Lage 11)	fehlt	fehlt	fehlt
(Quilisma-) Torculus subbipunctis	 391-75/14	 391-76/9	 391-127/14	fehlt	fehlt
Clivis mit Episema	 391-75/4	 391-88/12	 391-35/3	 390-187/7	 390-50/8

Przykład nr 1

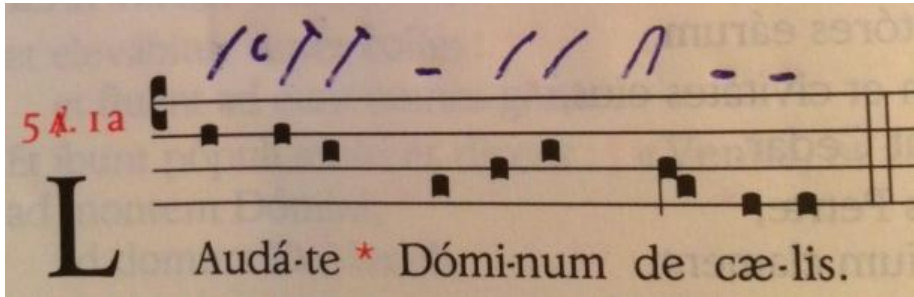
Tabelle 2

Die Frequenz der modifizierten Neumen von NHa und NHb

	NHa ²⁷	NHb ²⁸
Gravis (isoliert)	 4	139
Pes mit getrenntem Duktus (isoliert)	 1	25 (alle zwischen S. 77 und 106 des Cod 391)
Pes quadratus/quassus	 1 (Cod. 391, S. 58/3)	12 (wovon 9 zwischen S. 224 und 237 des Cod. 391)
Eckige Clivis	 2	31
Salicus mit Anfangsvirga	 1	12
Pressus maior oder Virga strata mit Anfangsepisem	 4	179
forculus mit komplexer Endartikulation (isoliert)	 0	34
Clivis/Torculus mit verlängertem echten Ast	 21	62
Inversus flexus mit gebundenem Duktus (isoliert)	 18	29
Inversus flexus mit getrenntem Duktus = doppelte Clivis (isoliert)	 31	16

Przykład nr 2

Na podstawie paru przykładów zobaczmy teraz, jak ręka A przy pomocy podkreślenia, przede wszystkim przez zastosowanie epizemy, pokazuje, o co chodziło temu pisarzowi, **jak** interpretuje on konkretne antyfony. Zacznę od mojego ulubionego przykładu, antyfony ferialnej *Laudate Dominum de caelis*.



Przykład nr 3²⁶

W tym krótkim pierwszym półwersie psalmu 148 mamy zasadniczo trzy możliwości postawienia głównego akcentu. Która z nich **oddaje jego treść**? Mamy chwalić **Pana** (bo kogo, jeśli nie Jego?) czy może mamy chwalić Boga **w niebiosach**? Ręka A stawia po jednej virdze z małą epizemą nad drugą i trzecią sylabą pierwszego słowa *Laudate*. W ten sposób akcent wyrazowy zostaje uwydatniony, a sylaba końcowa nieco zaokrąglona, niemalże w formie małej dystynkcji. Czasownik *laudate* znajduje się tym samym nagle w centrum antyfony, w której, w pobożnej bezmyślności, akcentuje się najpierw bez dłuższej refleksji słowo „Pan”. Niejednokrotnie zauważyłem to przy odmawianiu jutrzni. Pisarz chce jednak powiedzieć nam coś innego: chodzi o sprowokowanie egzystencjalnej czynności. Fokus tej krótkiej antyfony skupia się na śpiewających wiernych, a nie na Bogu. Kto prowadzi życie duchowe jako członek kleru lub zakonnica, swoją egzystencję opiera całkowicie na Bogu. Wytrwanie w tym dzień po dniu, rok po roku, może być niekiedy trudne, bo – jak wiemy z wczesnych pism monastycznych – podstawową pokusą mnicha jest *akedia*, brak pożądania czy też apatia (moralizujące tłumaczenie jako „lenistwo” nie oddaje tu sedna sprawy). Kto opiera swoje życie na Bogu, ma to czynić bez przerwy, chwalenie Boga jest podstawowym wymiarem każdego życia duchowego. Perspektywę słowa *laudate* jako tego o centralnym znaczeniu wspiera także modalny rozwój melodii. Antyfona rozpoczyna się słowem *laudate* na tenorze psalmodii, a więc wydatnie wysoko, i opada potem nieprzerwanie do *finalis*.

²⁶ *Antiphonale Monasticum II*, s. 64.

Per annum

♩.VIII g  H 90,9

A D-o-rá-te Dóminum * in aula sancta e-ius.

♩.E  H 96,2

S Pe-ret * Isra-el in Dó-mi-no. E u o u a e.

♩.VII c  H 92,3

S IT nomen Dómi-ni * be-ne-díctum in sá-cu-la.

♩.IV e  H 93,4

R Ectos decet * collaudá-ti-o. E u o u a e.

♩.I a  H 97,16

E Xsultáte De-o * adiutó-ri nostro. E u o u a e.

♩.VIII g  H 99,15

B E-nedic, * á-ni-ma me-a, Dómino.

Przykład nr 4²⁷

Antyfona ta jest przykładem, że w antyfonach ferialnych często w zdaniu to orzeczenie, a nie podmiot czy też dopełnienie, jest nośnikiem głównego akcentu. W naszym zwyczajnym sposobie mówienia, który przeważa także w przypadku czytania i śpiewu w liturgii, przyzwyczajeni jesteśmy do akcentowania w zdaniu przede wszystkim któregoś z dopełnień lub podmiotu. Rzadziej spotykane jest

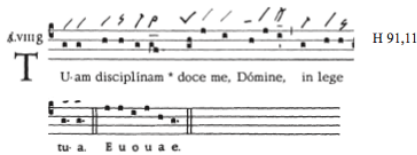
natomiast eksponowanie orzeczenia – to raczej szczególny przypadek idący w parze z określoną intencją wypowiedzi. Wśród antyfon feriałnych oficjum zawartych na stronach 90–100 kodeksu SG 390 znajduje się jakieś dwadzieścia pięć przykładów, w których orzeczenie, z uwagi na notację w postaci poszerzonej wartości rytmicznej, jest kulminacyjnym punktem pod względem treści lub przynajmniej wydaje się takiej samej rangi. To podkreślenie orzeczenia rzuca się w oczy i zasługuje na szczególną uwagę. Poniższe przykłady pokazują antyfony, które można znaleźć także w *Psalterium Monasticum*, dzięki czemu na podstawie względnie nowoczesnego wydania możemy spojrzeć na owe miniatury słowno-melodyczne jako na jedną całość. Ponieważ w przypadku naszych rozważań w centrum zainteresowania znajdują się jedynie elementy retoryczne, pominięte zostaną tu kwestie widocznych wariantów czy też koniecznej krytyki edytorskiej. Antyfony feriałne są psalmogenne, to znaczy pochodzą one bezpośrednio z psalmu, którego oprawę stanowią, i są w ten sposób pomocą w interpretacji każdego psalmu, który obramowują. Antyfona z jednej z myśli zawartych w całym psalmie czyni myśl główną, przez której pryzmat słuchany czy też medytowany powinien być cały tekst. Ten „motyw przewodni” może się oczywiście zmieniać w poszczególnych okresach liturgicznych czy też konkretnych okazjach liturgicznych, odpowiednio do wielowarstwowości tematyki czy też zgodnie z zasadą ojców Kościoła mówiącą, że Pismo Święte samo sobie jest wykładnią. Jeśli większy nacisk położy się na orzeczenie niż na dopełnienie, oznacza to często dogłębną zmianę perspektywy oraz całkiem inną intencję wypowiedzi.

„**Adorate** Dominum” ma na myśli coś innego niż „Adorate **Dominum**”. „Speret **Israel** in Domino” to nie to samo co „**Speret** Israel in Domino” czy też jak u Hartkera – „**Speret** Israel in Domino”. Ta sama konstelacja zdania – zdanie imperatywne z kulminacją treści w orzeczeniu – widoczna jest w: „**Sit** nomen Domini **benedictum** in saecula, **Revela** Domino viam tuam, **Exsultate** Deo adiutori nostro, **Benedic** anima mea Domino”. Podkreślenie orzeczenia w wymienionych tu przykładach wynika już z samego szyku zdania: orzeczenie stoi emfaticznie na czele, co odbiega od normalnego szyku wyrazów w łańcuskim zdaniu, co choćby tylko z tego powodu zasługuje na szczególną uwagę. Podkreśla i uwypukla to notacja muzyczna przy pomocy epizem, które mają ukazać poszerzoną wartość rytmiczną. Mimo wszystko podczas pierwszego czytania całkiem normalną, zwykłą reakcją byłoby podkreślenie w takich zdaniach dopełnienia (ileż to jest motetów z czasów Palestriny, w których z rozmachem zmierza się do *Exsultate Deo*). W centrum stoi wtedy „Bozia” i wszystko zwraca

²⁷ Zaczepnięte z: F. K. Praßl, *Scriptor Interpres. Von Neumenschreibern und ihren Eigenheiten*, BzG 37 60/61 (2004), s. 55–72. Idziemy tu też w ślad za niektórymi częściami tego artykułu.

się do Niej. Zgodnie z tekstem pisarz neum stawia jednak w centrum **orzeczenie**: „adorujcie, niech pokłada nadzieję, niech będzie pochwalone, ukaz, wychwalajcie”. W ten natomiast sposób uwaga niespodziewanie skierowana jest na wiernych, na działające osoby, na ich poczynania. Wspomniane antyfony mają na uwadze egzystencję czy też praktykę życiową uczestników liturgii, do których przemawiają: to ludzie mają adorować, wychwalać, chwalić, pokładać nadzieję. Podstawowe czynności liturgiczne przywołuje się tu jako podstawy chrześcijańskiej praktyki życiowej – nie z myślą o Bogu, który naszego uwielbienia nie potrzebuje, lecz z myślą o ludziach, którzy doświadczają błogosławieństwa i zbawienia, kiedy chwala i modlą się, jak mówi czwarta prefacja zwykła w *Mszale rzymskim* z roku 2002.

Podczas gdy we wspomnianych przykładach na pierwszy plan wchodzi perspektywa działania, jeszcze wyraźniej widać to, kiedy antyfona zwraca się do Boga w imperatywie.



Δ.viii g H 91,11
T U-am disciplinam * doce me, Dómine, in lege
tu a. E u o u a e.



Δ.va H 94,17
I Nténde in me * et exáudi me, Dómine.



Δ.viii g H 93,10
I Ntéllege * clamórem me-um, Dómine.



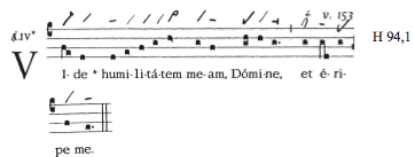
Δ.e H 95,5
C Unctis di-ébus * vi-tae nostrae salvos nos fac



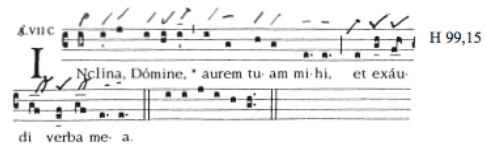
Δ.va H 93,3
E Xpógna * impugnántes me. E u o u a e.



Dómine. E u o u a e.



Δ.iv' H 94,1
V I-de * humi-li-tá-tem me-am, Dómine, et é-ri-pe me.



Δ.vii c H 99,15
I Nclina, Dómine, * aurem tu-am mi-hi, et exáudi verba me-a.

Przykład nr 5²⁸

Tuam disciplinam **doce**,
Intellege clamorem,
Expugna impugnantes me,

²⁸ F. K. Praßl, *Scriptor Interpres*, s. 62–63.

Vide humilitatem,
Intende in me,
salvos nos fac,
Inclina Domine.

Tutaj poprzez odpowiednie sprofilowanie orzeczenia tematem staje się działanie Boga, Jego czyny, Jego przychylność człowiekowi. „Naucz”, „zauważ”, „spójrz”, „zwróć uwagę”, „wybaw”, „nakłoń” – są to imperatywy, które upraszają o Bożą przychylność, które oczekują przywiązania, które wyrażają życzenie przycięcia, odczucia czy też doświadczenia uzdrawiającego działania Boga. W centrum uwagi antyfon znajduje się tu przebieg zdarzenia lub czynności, a nie osoby albo rzeczy. To samo dotyczy proklamacji doświadczonego zbawienia, rozgłaszania dobra doświadczonego ze strony Boga. „**Conversus est** [...], **consolatus es** me lub mirabilia **fecit** Dominus”.

Podsumujmy: w tych antyfonach, które postrzegamy okiem pisarza neum, ukazują się nam nie Bóg filozofów i ich spekulacji, lecz Bóg żywy, dający się doświadczyć, uzdrawiający, Przyjaciel człowieka. Interesujące jest nie to, kim albo czym Bóg jest, lecz to, co on **czyni**, i jak można go **doświadczyć**. W ten sposób te małe antyfony stają się wyrazem przeżyć duchowych, a nie dogmatycznych spekulacji znad biurka. Są one wyrazem dynamiki i doświadczenia historii Zbawienia i przez to, dla śpiewającego czy też słuchającego, stają się zarówno afirmacją, jak i prowokacją.

Oczywiście znajdziemy też mnóstwo antyfon, w których centrum stoi podmiot lub dopełnienie.

VIII.



D e-licta iuventútis me-æ et igno-ránti- as me- as, ne

memí-ne- ris, Dómi-ne.

Także tutaj chodzi o akcentowanie **zgodne z treścią**. Bez odpowiedniej refleksji powiedzielibyśmy zapewne: „nie wspominaj grzechów mej **młodości**” (tak, jakby ludzie w zaawansowanym wieku byli o wiele „grzeczniejsi”), co byłoby dużym błędem. Nie, tekst brzmi: „nie wspominaj **grzechów** mej młodości”. Co prawda w języku niemieckim istnieje powiedzenie „Jugend hat keine Tugend” („młodość nie zna cnót”, przyp. tłum.), ale doświadczenie uczy, że wielu młodych ludzi szczerze stara się prowadzić dobre, także duchowe życie. W końcu w czasach mojej młodości także tkwi dużo dobra, o którym – mam nadzieję – Bóg będzie pamiętał *in die iudicii*, a jeśli nie, oby w swoim wielkim miłosierdziu przynajmniej przemilczał grzechy.

Należałoby też przytoczyć przykłady na to, jak przy pomocy epizem nad virgą i tractulusem lub z pomocą litery x (*expectate*) można podzielić tekst na jego naturalne części składowe. Temat ten został omówiony, po części, w podręczniku Agustoniego/Göschla, dlatego też tutaj niech będzie mi wolno *pars pro toto* ograniczyć się do jednego przykładu.

VII a

In pa-ce factus est * lo-cus e- ius, et in Si- on

HarII.30

ha-bi-tá- ti- o e- ius. E u o u a e.

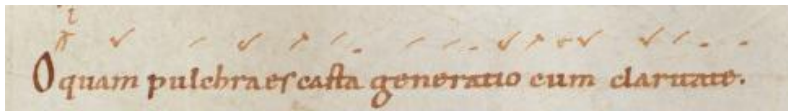
Przykład nr 7²⁹

Antyfona ta znajduje się pierwotnie w trzecim nokturnie ciemnej jutrzni Wielkiej Soboty, dzisiaj znajdziemy ją w nonie tego dnia. Należy do śpiewów, które z myślą o mającym dopiero nastąpić zmartwychwstaniu, w pełnej nadziei perspektywie medytują ciszę grobową naszego Pana lub też Jego *descensus ad inferos*. W myśl *parallelismus membrorum* z odczuwanej jako naturalna dwuczęściowości tekstu (Ps 76[73], 3 według Septuaginty i Wulgaty) powstaje tu trzyczęściowość, która ma swoją teo-logikę. „In pace factus est / locus eius / et in Sion habita-

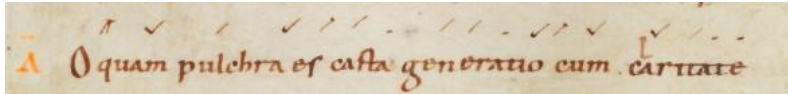
²⁹ Zacerpnięte z: *Antiphonae et Responsoria...*, por. przypis nr 23, s. 140.

tio eius”. Pierwszy podział strukturalny zmierza do przygotowania *locus*, miejsca, w którym Pan spoczywa w pokoju. To Syjon, miejsce, w którym mieszka Bóg. Gdzie ma swoje miejsce Pan, który umarł na krzyżu? U swojego Ojca na Syjonie, w jego wiecznych mieszkaniach. Śmierć nie jest więc końcem, istnieje perspektywa poza granicą śmierci, która ujawnia się dzięki wierze. W tym miejscu podział strukturalny tekstu ukazuje po pierwsze naturalną retorykę, ale wskazuje także na podkreślenie jego teologicznej interpretacji w perspektywie chrystologicznej przy pomocy dodatkowego elementu strukturalnego.

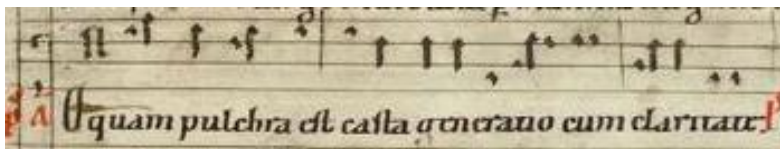
Na zakończenie spójrzmy, jak z retoryczno-teologicznego punktu widzenia tekstów antyfon mają się do siebie ręka A i ręka B. Czy obaj pisarze identycznie odczuwają, czy też może pod tym względem różnią się od siebie? Udało mi się odnaleźć mniej więcej dziesięć przykładów, w których antyfona dwa razy zapisana jest w pełnej formie oraz podwójnie opatrzona notacją muzyczną, raz przez rękę A i raz przez rękę B.



H 1, 120



H 2, 105

D-KA Aug
LX, 47r.
Zwiefalten

Przykład nr 8

Na przykład antyfona „O quam pulchra es” została przez obie ręce identycznie opatrzona neumami (120 względnie 299[II 105]).

Antyfona „Credo videre bona Domini” (Ps 27[26], 13) z *Graduale Novum* II, 377³⁰ jest natomiast doskonałym przykładem, że nie zawsze tak się dzieje (SG 391, 223 względnie 391 lub II 29 wzgl. II 197).

Ręka A nadaje formę antyfoni tak, jak oczekiwaliśmy tego od tegoż pisarza: profiluje on orzeczenie. *Videre* otrzymuje epizemę na sylabie końcowej, dzięki

³⁰ *Graduale Novum editio magis critica iuxta*, s. 377.

IV.
Credo vi-dé-re bona Dómini in terra vivénti-um.

Przykład nr 9

czemu słowo to *per se*, bez potrzeby wyraźnego podkreślania sylaby akcentowanej, zostaje zaokrąglone i oddzielone od dalszego biegu tekstu w taki sposób, że uwaga akustyczna zostaje skierowana bezpośrednio na orzeczenie „ogłądać”. „Wierzę, że będę **ogłądał** dobra Pańskie w ziemi żyjących”. Nie chodzi tu o wszystko to, co Pan przygotował tym, którzy do niego należą. Chodzi o subiektywną pewność, że **ja** to będę **przeżywał**, że ja jestem tym, który został obdarowany, i teraz już tylko będę podziwiał z szeroko otwartymi uszami i oczyma, bo ani oko nie widziało, ani ucho nie słyszało, jak wielkie rzeczy przygotował Bóg tym, którzy go miłują (1 Kor 2, 9). Otwiera się tu wspaniała perspektywa procesji do grobu, podczas której ta antyfony mogłaby być śpiewana razem z psalmem. Oczywiście od razu przychodzi na myśl Hiob 19, 26, który wyznaje:

„et in carne mea videbo Deum meum” (i ciałem swym Boga zobaczę, jak śpiewamy podczas pogrzebu w responsorium). „Credo, quod redemptor meus vivit (ja wiem, że mój Zbawiciel żyje) (tutaj przetłumaczone w bardziej znanej wersji z *Mesjasza* Händla).

Ręka B ma nieco inne podejście do tej antyfony. Na sylabie akcentowanej *vi-dere* znajdziemy u niej *clivis* o wartościach poszerzonych, brak jest zaokrąglającej epizemy na sylabie końcowej słowa, jest za to wzmocnienie akcentu wyrazowego na *bona* przez epizemę na sylabie akcentowanej. Główny ciężar spoczywa tu najwyraźniej na dopełnieniu, na *bona*, owych dobrach Pańskich, które (kolektywne i indywidualne) Ja osoby śpiewającej będzie ogłądało. Jest to również uzasadniona możliwość interpretacji, połączona jednak z przesunięciem perspektywy na wydarzenie, które ma stać się przeżyciem.

Ostatni przykład (zob. poniżej) pokazuje różne dozowanie podkreśleń w melodii typicznej, którą przystosowuje się do konkretnego tekstu.

„To jest pokolenie tych, co Go szukają, tych, co szukają oblicza Boga Jakuba” (AM III, 424; H 66; H 360 bzw. II, 166).

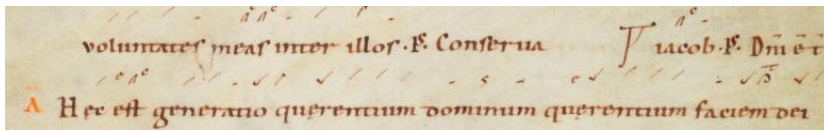
Najpierw przy pomocy epizem ręka A ukazuje strukturę tekstu, cezury te naniesione są przy *generatio* i *Dominum*. Pierwsza epizema pokazuje spiętrze-

Ps 23, 6

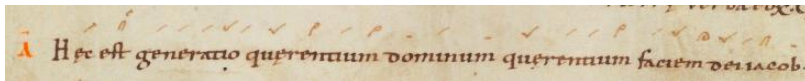
ā. III a2

HÆC est gene-rá-ti-o * quæré-nti-um Dó-minum,
 quæré-nti-um fá-ci-em De-i † Ia-cob. T.P. † Ia-cob, alle-

Przykład nr 10³¹



H 1, 66



H 2, 166

nie rytmiczne momentu *quaerentium Dominum* – „poszukujących Boga” w celu przygotowania kulminacyjnego pod względem treści. Ten punkt kulminacyjny „poszukujących Boga” zostaje specjalnie uwydatniony poprzez pretoniczne poszerzenie w postaci poszerzonego *pes*. Podobnie jak w przypadku ręki B w drugiej części antyfony to centralne słowo powtarza się i zostaje wyjaśnione. Dla nas, „dzisiejszych ludzi”, może być prowokacją, że w święto Świętych Młodzianków opiewa się poszukujących Boga. Całe oficjum zawiera jednak niejedną element pochodzący z tekstów wspólnych o męczennikach.

Pisarz B umieszcza najpierw epizemę nad zaimkiem wskazującym *haec*. **To** jest pokolenie, są to **Apostołowie**, w których święto śpiewa się tę antyfonę (gdzie indziej śpiewa się ją także i w święta męczenników). Podkreślenie to można by było postrzegać jako związane z okazją: obchodzone jest bowiem święto apostołów. Likwescencja, która za każdym razem znajduje się nad słowem *quaerentium*, oczywiście wyraźnie zakazuje szybkiego przejścia do *Dominum* lub też *faciem*. Energia kryje się w samym *quaerentium* i na końcu słowa zostaje wychwycona i zaokrąglona. Tekst brzmi więc nie „szukają **Boga**”, lecz raczej „**szukają** Boga”. Nacisk położony jest na **poczynania** owego chwalonego tutaj pokolenia, a nie na obiekt ich pożądania. I znów staje nam przed oczyma czynność – wypatrywanie Boga

³¹ *Antiphonale Monasticum III*, s. 424.

w życiu prowadzonym według Jego woli. To jest świętość. Ręka A kładzie w zasadzie te same akcenty, ale ręka B w tym przypadku czyni to o wiele wyraźniej.

Przez ten krótki wgląd w liturgiczno-teologiczny świat, który otwiera się przed nami po analizie retoryki przy pomocy środków muzycznych, starałem się na podstawie prostych form, takich jak zwykle antyfony liturgii godzin, pokazać przede wszystkim, że muzyka liturgiczna to nic innego, jak rozbrzmiewanie słowa Pisma Świętego, którego treść w pierwszej kolejności powinna wnikać – coraz lepiej i coraz głębiej. Kto to zrozumiał, pojął też, dlaczego muzyka musi być integralną częścią liturgii, a także dlaczego chorał gregoriański jako wyraz teologii liturgicznej stanowi ów *cantus proprius* liturgii łacińskiej³², jak to sformułował Sobór Watykański II. Inny wniosek, jaki można wysnuć, to *Psallite sapienter* – śpiewajcie mądrze³³.

Abstrakt

Kodeks Hartkera (CH-SGs 390/391) – genialna szkoła retoryki w służbie teologii liturgicznej

Muzyka liturgiczna w pierwszym tysiącleciu była przede wszystkim kantylacją; kantor recytował teksty liturgiczne formułami i frazami muzycznymi, aby wyrazić strukturę i znaczenie tekstu. Za pomocą języka mówionego kantor musiał podać wszystkie informacje dotyczące czytania lub modlitwy. Dla dobrej recytacji potrzeba dwóch elementów: akcentu i artykulacji. Wszystkie rodzaje kadencji są akustycznymi znakami interpunkcyjnymi. Najstarsze neумы musiały służyć tym regułom języka. Zgodnie z tradycją, mnich Hartker był pisarzem znanego antyfonarza z około roku 1000. W rzeczywistości ten rękopis miał czterech głównych skrybów, a może jeszcze wiele innych dodatkowych. Wszyscy postępowali zgodnie z zasadą wyrażania teologii liturgicznej za pomocą muzyki, takiej jak akcent i artykulacja. Przedstawione przykłady pokazują, w jaki sposób notatorzy rozumieli teksty, których słowa w antyfonie służyły jako słowa kluczowe, które aspekty teologiczne były dla nich ważne. Jest to szkoła modlitwy zgodnie z zasadą *logiké latreia*,

³² SC 113, SC 116.

³³ Odnośnie do tej kwestii por. dogłębne wywody: J. R., „*Singt kunstvoll für Gott*”. *Biblische Vorgaben für die Kirchenmusik*, w: J. Ratzinger, *Theologie der Liturgie. Die sakramentale Begründung christlicher Existenz* Freiburg 2018⁴, s. 587–606 (Gesammelte Schriften, 11), tutaj: s. 590–598.

według której, człowiek się modli intelektem, duchem i emocjami. Hartker jest jakby *aggiornamento* Biblii w X wieku.

Słowa kluczowe: kantylnacja, muzyczna interpretacja biblijnych tekstów, Sankt Gallen, retoryka, Hartker, antyfonarz, teologia liturgiczna, *aggiornamento*

Abstract

The manuscript „Hartker“ (CH-SGs 390/391 – a brilliant instruction of rhetorics serving for liturgical theology

Liturgical music in the first millennium was first of all cantillation, reciting liturgical texts with musical formulae and phrases to express structure and meanings of a text. With the means of spoken language a cantor had to give all informations of reading or prayer. Two elements are basic for a good recitation: Accent and articulation. All the types of cadences are acoustic punctuation marks. The oldest neumes had to serve for these rules of language. The monk Hartker was according to the tradition the scribe of a prominent antiphoner about the year 1000. In reality this manuscript had four main scribes and a lot of additional hands. All of them have followed the principle of expressing liturgical theology by means of music like accent and articulation. The examples presented show, how the scribes have understood the texts, which words in an antiphon served as key words, which theological aspects were important for them. This is a school of prayer according to the principle of *logiké latreia*, praying with intellect and spirit and emotion. Hartker is the *aggiornamento* of the bible in the 10th century.

Keywords: cantillation, music interpretation of biblical texts, St. Gallen, rhetorics, Hartker, antiphoner, liturgical theology, *aggiornamento*

Bibliografia

- Abbatia Sanctae Mariae de Pratalea, *Liber Antiphonarius pro diurnis horis Liturgiae horarum monasticae schema B*, t. 1, *De Tempore*, Teolo 2017.
- Agustoni L., Göschl J. B., *Einführung in die Interpretation des Gregorianischen Choral*, t. 1, Regensburg 1987, s. 97–134.
- Angenendt A., *Geschichte der Religiosität im Mittelalter*, Darmstadt 1997.

- Antiphonae et Responsorium pro diurnis horis restituta et ornata neumis Sangallensibus praesertim Antiphonarii 390–391, quod dicitur, Hartkerii.* (Liturgia Horarum secundum Ordinem Cantus Officii anno MMXV a Sacra Congregatione de Cultu Divino et Disciplina Sacramentorum editum), t. 1, *Tempus Adventus et Nativitatis*, t. 2, *Tempus Quadragesimae, Sacrum Triduum Paschale, Tempus Paschale*, Verona 2016–2017.
- Antiphonale Monasticum [= Liber Antiphonarius pro diurnis Horis]*, t. 1–3, Solesmes 2005–2007.
- Boethius, *De institutione arithmetica libri duo, De institutione musica libri quinque*, ed. G. Friedlein, Leipzig 1867.
- Cantor and Cantorial music. The New Encyclopedia of Judaism*, ed. G. Wigoder, F. Skolnik, S. Himmelstein, New York 2002.
- Dobszay L., *Tätigkeitsbereich und Ausbildung – historische Modelle des Kirchenmusikerberufes*, „Singende Kirche” 54 (2007), s. 14–18.
- Franz A., *Die Tagzeitenliturgie der Mailänder Kirche im 4. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Geschichte des Kathedraloffiziums im Westen*, „ALw” 34 (1992), s. 23–83.
- Graduale Novum, editio magis critica iuxta SC 117*, t. 1, *De Dominicis et Festis*, t. 2. *De Feriis et Sanctis*, Regensburg 2011–2018.
- Hiley D., *Western Plainchant. A Handbook*, Oxford 1993, s. 46–68, www.epub.uni-regensburg.de/25558/1/ubr12760_ocr.pdf (20.11.2018).
- Kurzschonkel W., *Die theologische Bestimmung der Musik*, Trier 1971.
- Medieval Cantors and Their Craft. Music, Liturgy and the Shaping of History*, ed. K. A.-M. Bugyis, A. B. Kraebel, Margot Fassler, York 2017, s. 800–1500.
- Pouderoijen K., de Loos I., *Wer ist Hartker? Die Entstehung des Hartkerischen Antiphonars*, „BzG” 47(2007), s. 67–86.
- Praßl F. K., *Muss Hartker Vergleiche fürchten? Zur Notation einer Sammelhandschrift des 10. Jh. aus St. Alban, Mainz, heute Wien ÖNB codex latinus 1888*, „BzG 59/60” (2015), s. 203–219.
- Praßl F. K., *Scriptor Interpres. Von Neumenschreibern und ihren Eigenheiten*, „BzG” 37 (2004), s. 55–72, 60–61.
- Rankin S., *Vor Sankt Gallen: Klänge einfangen – Notationen gestalten – Musik aufschreiben zwischen 800 und 900*, BzG 65/66 (2018), s. 47–68, 64n.
- Schmid B., *Deutscher Liturgiegesang, w: Musik im Gottesdienst*, ed. H. Musch, t. 1, Regensburg 1994, s. 357–520, 403.
- Totzke I., *Dir singen wir. Beiträge zur Musik der Ostkirche*, St. Ottilien 1992.

Źródła internetowe

www.e-codices.unifr.ch/de/list/csg/Shelfmark (30.11.2018).